

Rendere visibile: visione e conoscenza nelle arti degli indigeni d’Australia

Franca Tamisari

In arte, in pittura come in musica, non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, ma di captare delle forze. Per questa ragione nessuna arte è figurativa. La celebre formula di Klee “non rendere il visibile, ma rendere visibile” non significa nient’altro.

(Gilles Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, 2003, p. 56)

L’ordine spirituale, religioso e sociale del legame con la terra ci dà significato e identità attraverso la capacità di comprendere di tutte le cose legate tra loro.

(Marika-Mununggiritj, *How Can Balanda [White Australians] Learn About the Aboriginal World?*, 1991, p. 22)

In Australia, come all’estero, i dipinti dei nativi sono una delle forme più note della produzione aborigena. Il maggiore successo dell’arte visiva aborigena rispetto ad altre forme di arte indigena, come la musica, la danza e i film, è dovuto a una serie di grandi mostre, presentate soprattutto in Australia, Francia, Olanda e Germania a partire dagli anni ottanta, all’interesse di alcuni collezionisti europei e alle quotazioni sempre più elevate raggiunte dai dipinti aborigeni sul mercato artistico mondiale. Oltre al successo commerciale, i dipinti aborigeni – in tutte le varianti stilistiche riconosciute – hanno incantato gli esperti e il grande pubblico internazionale poiché, in qualità di opere d’arte, hanno il potere di schiudere un mondo e possono insegnarci a vedere oltre i loro aspetti formali ed estetici. Come osserva Morphy (2008, p. 18), nell’accostarci ai dipinti aborigeni non dovremmo fermarci ad apprezzarne la dimensione estetica bensì considerare anche il significato, l’intento e il valore che rivestono nel contesto in cui vengono prodotti. Questo problema – continua Morphy – scaturisce dal fatto che, se da un lato molti storici dell’arte hanno slegato l’arte non occidentale dalla sua funzione e dal suo contesto d’origine, dall’altro gli antropologi hanno “trascurato di studiare la qualità estetica ed espressiva degli oggetti nei contesti indigeni”. Potremmo dire con Taylor (1988, p. 92) che, in effetti, riconoscere il “puro valore estetico” e le qualità formali della pittura aborigena significa identificare “un aspetto *parziale* del potere di quelle opere”, che andrebbe integrato da un “più articolato processo di apprendimento del significato culturale di ciò che si guarda”. Taylor conclude: “la nostra teoria dell’arte non dovrebbe disgiungere l’analisi delle forme estetiche dalla considerazione del contesto sociale; la forma dell’opera è la cristallizzazione di questi valori” (ivi, p. 96).

Come ho dimostrato per le performance cerimoniali – concepite come un’orchestrazione di canti, danze e dipinti –, la capacità di tutte queste forme d’arte di veicolare significati e captare forze attiene a un più ampio e complesso ordine ontologico ed epistemologico, in cui gli aspetti sociali, politici,

To render visible: vision and knowledge in Australian Indigenous arts

Franca Tamisari

In art, and in painting as in music, it is not a matter of reproducing or inventing forms, but of capturing forces. For this reason no art is figurative. Paul Klee’s famous formula – “not to render the visible, but to render visible” – means nothing else.

(Gilles Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, 2003, p. 56)

The spiritual, religious and social order of connectedness to the land gives us meaning and identity through the knowledge of understanding everything that is linked to one another.

(Marika-Mununggiritj, *How Can Balanda [White Australians] Learn About the Aboriginal World?*, 1991, p. 22)

Australian Indigenous paintings are one of the best known forms of Aboriginal art production in Australia and overseas. The success of Aboriginal visual art over other Indigenous art forms, such as music, dance and film is due to a series of great public exhibitions mainly held in Australia, France, The Netherlands and Germany starting from the 1980s, the interest of some early private collectors in Europe, and the increasing high quotation that Aboriginal paintings started fetching on the global fine art market. In addition to their commercial success, Aboriginal paintings in all their different main recognized styles have enchanted experts as well as the wider international public because, as works of art, they have the power to expand into a world and can teach us to see beyond their formal and aesthetic aspects. As Morphy (2008, p. 18) argues in approaching and appreciating Australian Indigenous paintings we should not stop at their aesthetic dimensions but also consider their meaning, purpose and value in the local context of their production. This problem, Morphy continues, emerges from the fact that while, on the one hand, most art historians divorced non Western art from function and context, on the other, anthropologists “neglected to study the aesthetic and expressive dimensions of objects in Indigenous contexts”. With Taylor (1988, p. 92) we could say that, in fact, recognising the “pure aesthetic value” and the formal qualities of Aboriginal paintings is “a *partial* aspect of the power of the works” that should be completed by a “more involved process of learning the cultural meaning of what is seen”. Taylor (*Ibid.*, p. 96) concludes that: “[o]ur theory of art should not divorce the analysis of aesthetic forms from a consideration of social contexts; the form of the work is a crystallisation of those values”.

As I have shown for Indigenous ceremonial performance as an orchestration of songs, dances and paintings, the capacity of all these art forms in conveying meaning and capturing forces resides in a broader and complex ontological and epistemological order in which social, political,

religiosi ed estetici non sono solo intrecciati, ma si generano e si alimentano a vicenda (Tamisari 2000, 2004, 2005a, 2005b). Nel contesto locale, è l'interdipendenza di questi aspetti che in definitiva determina l'efficacia dell'oggetto, ovvero la sua capacità di avere un impatto sull'osservatore. Se la rappresentazione del soggetto – *cosa* è raffigurato – permette per esempio di riprodurre un particolare evento religioso, è l'espressione – *come* viene eseguito un dipinto o una danza – a dare forma al suo contenuto. I significati simbolici e referenziali di un oggetto artistico sono ovviamente cruciali, ma non esauriscono né precludono l'aspetto espressivo. Se il significato culturale dell'arte aborigena emerge, come credo, da un intreccio di rappresentazione ed espressione, contenuto e forma, politica ed estetica, è necessario indagare sia *cosa* i dipinti indigeni rappresentano sia *come* le loro linee, colori e figure catturino forze e riescano così a esercitare il loro effetto sull'osservatore, tanto nel contesto locale quanto nel mondo dell'arte occidentale. A questo punto è importante notare che nelle società indigene il significato culturale dei dipinti e l'atto stesso del dipingere non attengono al singolo artista bensì a un "discorso collettivo, sociale e religioso" (Michaels 1994, p. 56). Il significato della pittura aborigena, e di altre tradizioni artistiche come la musica, il canto e la danza, compone una filosofia che "spiega l'ordine del mondo" (ivi, p. 59) e scaturisce da una rete intricata di rapporti di potere tra giovani e vecchie generazioni, uomini e donne, gruppi e individui. Nelle pagine che seguono analizzerò alcuni aspetti di questo ordine del mondo facendo principalmente riferimento alla ricerca che ho condotto tra la popolazione Yolngu, nella Terra di Arnhem nordorientale. Le immagini e i principi che prendo in considerazione, però, si ritrovano anche in altre tradizioni indigene di arte visiva in tutta l'Australia (si veda per esempio Pawu-Kurlpurlurnu 2008).

Romgu marngithirri: imparare la legge

Passando a un "più articolato processo di apprendimento del significato culturale" dei dipinti, vorrei soffermarmi su un diagramma intitolato "Imparare la legge" (*Romgu marngithirri*, si veda qui p. 76), in quanto esprime visivamente gli elementi principali che costituiscono l'ordine sociale degli Yolngu, nonché il modo in cui questi elementi si legano fra loro in base a principi filosofici e immagini cosmogoniche, come i concetti di origine, manifestazione, trasformazione, connessione, direzione, rete e movimento. Frutto del curriculum biculturale sviluppato presso la Scuola di Yirrkala dalla fine degli anni ottanta (Ngurruwutthun 1991; Djuwandayngu 1991; Yirrkala School 1988), il diagramma è opera di Marika-Mununggiritj (1991, p. 19), che l'ha concepito per un corso destinato ad allievi non indigeni dell'università di Melbourne. Nel titolo in alto a sinistra, "Imparare la vita e la legge" (*romgu marngithirri*), il termine *marngithirri* sottolinea il processo di apprendimento e può essere tradotto

religious and aesthetic aspects are not simply interwoven but mutually constitutive and productive (Tamisari 2000, 2004, 2005a, 2005b). In the local context it is the interdependence of these aspects that ultimately renders art objects effective, namely having an impact on the viewer. While representation, *what* is being depicted, allows to reproduce a particular religious event, it is the expression – *how* a painting, a dance or a song is executed – that gives form and life to its content. The symbolic and the referential meanings of an art object are crucial yet they do neither exhaust nor preclude the expressive. If the cultural meaning of Indigenous art, as I argue, emerges from the interweaving of representation and expression, content and form, politics and aesthetics, it is necessary to explore *what* Indigenous paintings represent and signify as well as *how* they capture forces in their lines, colours and figures and how they manage to have an impact on the viewer, in the local or fine art context. At this point, it is important to note that in Indigenous societies cultural meaning in paintings and the act of painting does not reside with the individual artist but in "a collective, social, and religious discourse" (Michaels 1994, p. 56). The meaning of Aboriginal painting together with other art traditions such as music, song and dance constitute a philosophy that "explain the order of the world" (*Ibid.*, p. 59) and is managed through an intricate network of power relations between older and younger generations, men and women, groups and individuals. In what follows I will explore some aspects of this order drawing from my research carried out among Yolngu people living in Northeast Arnhem Land. Despite this focus, however, the images and principles I consider are to be found in other Indigenous visual art traditions across Australia (for instance see Pawu-Kurlpurlurnu 2008).

Romgu marngithirri: learning the Law

In turning to a "more involved process of learning the cultural meaning" of paintings I turn my attention to a diagram entitled *Learning the Law* (*romgu marngithirri*, see p. 77) as it expresses visually the main elements constituting Yolngu social order, and how these elements are interconnected through a series of philosophical principles and cosmogonic images such as origin, manifestation, transformation, connection, direction, network, and movement. First drawn for the development of the bicultural curriculum at Yirrkala School to integrate Yolngu pedagogy in mainstream schooling from the end of the 1980s (Ngurruwutthun 1991; Djuwandayngu 1991; Yirrkala School 1988), the diagram was adopted by Marika-Mununggiritj (1991, p. 19) for a course she taught non Indigenous students at The University of Melbourne.

In the title on the top left hand corner, "Learning about Aboriginal life and law" (*romgu marngithirri*),

con “diventare sapienti”, invece di “sapere” o di “conoscere”; il termine *rom* è invece spesso sovrapponibile ai concetti di “legge” e “cultura”, e si riferisce a un corpus di principi morali e di norme giuridiche istituito dai viaggi cosmogonici degli esseri ancestrali che hanno attraversato in lungo e in largo il territorio. Come indica il diagramma, l'apprendimento della legge si può raggiungere seguendo strade diverse ma interdipendenti: partendo dalle “storie della creazione” e dai “viaggi ancestrali”, posizionati al centro del diagramma da cui partono tutte le frecce, oppure entrando nel sistema “attraverso” (*-kurr*) il processo che porta a conoscere tutto ciò che i viaggi cosmogonici hanno generato, ovvero, in senso orario dall'alto a sinistra: “attraverso la conoscenza della nostra terra”, “attraverso la conoscenza della nostra storia e delle nostre storie”, “attraverso la comprensione dei nostri disegni totemici”, “attraverso la conoscenza della nostra gente, dei nostri clan e dei nostri antenati” e “attraverso la conoscenza dei nostri canti clanici”.

Al centro troviamo le “storie della creazione” e i “viaggi ancestrali”, che hanno creato ogni altra cosa esistente. Secondo tutte le cosmogonie aborigene, la terra esiste da sempre, ma in origine era vuota, informe e senza nome. Furono gli esseri ancestrali che, spostandosi da un luogo all'altro, trasformarono i loro corpi nel mondo, e in tal modo plasmarono, nominarono e diedero vita a ogni cosa animata e inanimata nell'ambiente naturale e nell'atmosfera. Nonostante si usi il termine “creazione”, non si tratta di una creazione dal nulla ma di un processo che ha plasmato il mondo grazie a una serie di trasformazioni, azioni e movimenti lineari con cui i corpi degli esseri ancestrali sono diventati mondo. La direzione delle frecce che dal centro del diagramma conducono a ciascuna delle manifestazioni ancestrali, la terra, le storie, i disegni, la gente e i canti, si può intendere come il processo con cui i corpi ancestrali si sono trasformati rendendosi visibili, udibili e tangibili in segni o tracce che gli Yolngu definiscono collettivamente “impronte” (*djalkiri*) o “piedi” (*luku*).

Partendo dal cerchio in alto a sinistra e proseguendo in senso orario, queste “impronte” o manifestazioni ancestrali sono le seguenti:

1. “La terra” (*wa:nga*): le azioni dei corpi ancestrali si trasformano nella terra, nei suoi tratti morfologici e fenomeni climatici attraverso vari processi. È interessante notare che per indicare la propria terra si usa anche un altro termine, che letteralmente significa “ossa” (*ngaraka*), a indicare che il corpo umano è composto da una fisionomia esterna, o “anima carne” (*okuy*), e da una sostanza interna, o “anima ossa” (*birinbirr*); quindi la terra ha degli aspetti morfologici esteriori e una sostanza interna concepita come la sostanza ossea degli esseri ancestrali (*ngaraka*). Essendo il frutto della particolare azione metamorfica di un corpo ancestrale, ogni luogo è un evento unico che si distingue da altre azioni cosmogoniche avvenute lungo lo stesso itinerario.

the term *marngithirri* stresses the process of becoming knowledgeable rather than “to know” or “being knowledgeable”; while the term *rom* is often used interchangeably with “Law” and “Culture” in English, and refers to a body of moral principles and jural rules which have been established by the cosmogonic journeys of ancestral beings travelling across the land. As the diagram indicates, learning of the Law can be achieved by following different yet interdependent routes: either starting from the “creation stories” and “ancestral journeys” placed at the centre of the diagram where all arrows depart, or by entering the system “*through*” knowing what ancestral cosmogonic journeys generated, namely, clockwise from top left: “knowing our land”, “knowing our history and stories”, “understanding our totemic designs”, “knowing our people, our clans and our ancestors”; and “through knowing our clan songs. At the centre we find the “creation stories” and “ancestral journeys” that created everything else. In all Australian Indigenous cosmogonies the land always existed but it was originally empty, shapeless and nameless. It was ancestral beings who, along their journeys, transformed their bodies into the world thus shaping, naming and bringing into existence every thing animate and inanimate in the geographic and climatic environment. Despite the use of the term “creation” this is not a creation *ex-nihilo* but a process of shaping the world through a series of transformations, actions and linear movement by which the bodies of the ancestors become the world. The arrows' direction from the centre towards each one of the ancestral manifestations such as land, stories, designs, people and songs could be read as the process by which ancestral bodies transformed themselves and become visible, audible and tangible in marks or traces that Yolngu collectively call “footprints” (*djalkiri*) or “foot” (*luku*).

Starting from the circle in the top left hand corner and proceeding clockwise in the diagram, these ancestral manifestations or “footprints” are:

1. “The land” (*wa:nga*): ancestral bodies's actions transform themselves into the land and its morphological features through several processes. Here it is interesting to note that another term for one own's land is, literally “bones” (*ngaraka*) indicating that, like the human body is made of an outside physiognomy or “flesh-soul” (*mokuy*) and inside substance or “bone soul” (*birinbirr*), so the land has outside morphological aspects and an inside substance conceived in terms of ancestral bones (*ngaraka*). As the particular transformative action of an ancestral body, each place is a unique event that distinguishes itself from other ancestral cosmogonic actions along the same route.
2. “History and stories” (*dha:wu*), namely the narratives that recount the ancestral cosmogonic actions and journeys as well as toponyms, individual and group names. Language and names are

2. “La storia e le storie” (*dha:wu*), ovvero i racconti che narrano le azioni cosmogoniche e i viaggi ancestrali, oltre ai toponimi e ai nomi individuali e collettivi. Le lingue e i nomi sono indissolubilmente legati alla trasformazione di un corpo ancestrale (si veda l'esempio discusso più avanti). Queste storie non sono solo mitiche, ma comprendono le narrazioni dei successivi insediamenti di un gruppo in diverse aree del territorio e di eventi storici più recenti, come l'interazione con i bianchi nel periodo coloniale.

3. I “disegni” (*dhulangu*): comprendono i motivi regolari che si trovano in natura, come le geometrie a incastro dei gusci di tartaruga o i caratteristici segni della pelle di coccodrillo, e i dipinti sul corpo o su corteccia (cfr. Morphy 1989, p. 24). Dipingere i motivi associati a un luogo spesso implica l'affermazione o la rivendicazione della proprietà di quel luogo.

4. “La gente, i clan e gli antenati” che posseggono la terra e i luoghi assegnati dagli esseri ancestrali sono legati l'un l'altro poiché sono posizionati lungo lo stesso itinerario ancestrale (*gurrurṯu*). Il termine si usa anche per indicare una “parentela”, o in generale il tipo di relazione tra più persone a livello individuale e collettivo.

5. Le “canzoni del clan” includono le danze insegnate dagli esseri ancestrali agli umani per “mostrare le differenze e i legami tra i clan” (Marika-Munungurritj 1991, p. 19). Quando si eseguono i canti e specialmente le danze, riproducendo in ogni dettaglio le azioni cosmogoniche che hanno plasmato un luogo specifico, si può affermare o rivendicare la proprietà o l'autorità su quel luogo.

In questa prospettiva, anche se ogni segno ancestrale è una forma ben definita che manifesta la presenza e la potenza ancestrale nella sua dimensione visiva, linguistica, musicale, cinetica e connettiva, tutte le impronte si possono considerare interdipendenti e complementari. Infatti, potremmo suggerire che “un luogo è un *evento* più che una *cosa*” e non si limita a essere bensì *accade* (Casey 1996, pp. 26-27), perché è la traccia e il racconto visibile di come un corpo ancestrale si è trasformato, e incarna anche la storia del gruppo cui è stato assegnato, che da allora lo abita e utilizza le sue risorse. Un luogo è dunque un ambiente vivo, quasi una persona che continua a parlare e a raccontare alla popolazione i dettagli della sua storia mediante il suo nome, i suoi dipinti, i suoi canti e le sue danze (cfr. Bird Rose 1996). Viceversa, l'esecuzione di un dipinto, un canto e una danza si riferisce a un luogo, o meglio lo fa “accadere”, ne attiva la storia che, per essere compresa, richiede inevitabilmente l'interpretazione degli esecutori e la partecipazione del pubblico. Tra gli Yolngu e altre società indigene i dipinti, come altre forme d'arte, possono esprimere il diritto di esercitare un'autorità sul luogo che raffigurano, o cui fanno riferimento, e di conseguenza il diritto di dipingerli, di indossarli o guardarli, come anche la responsabilità e il dovere di tramandarli alle nuove generazioni.

intrinsecamente connessi con la trasformazione corporea ancestrale (vedi l'esempio sotto). Queste storie non sono solo miti ma includono narrazioni di gruppi successivi insediamenti in diverse parti del paese, e di eventi storici più recenti come le interazioni con i bianchi nel periodo coloniale.

3. “Disegni” (*dhulangu*) che comprendono i motivi regolari trovati in natura come le interlocking sections on a turtle shell, the typical skin marks on a crocodile's skin and the execution of paintings either on the body or on bark (cf. Morphy 1989, p. 24). Painting the design associated with a place often implies an affirmation or claim to its ownership.

4. “People, clans and ancestors” who own the land and places assigned to them by ancestral beings and are related to each other by being positioned along the same ancestral journey (*gurrurṯu*). This term is also used to indicate “kinship” in general how people relate at individual as well as at group levels.

5. “Clan songs” including dance performances that were taught by ancestral beings to humans in order to “show differences and links between clans” (Marika-Munungurritj 1991, p. 19). In executing the songs and especially the dances reproducing in every detail the cosmogonic actions shaping a particular place, the performer may affirm or claim ownership or authority rights over it. From this perspective, although each ancestral mark is a well defined form that makes ancestral presence and potency appear in its visible, linguistic, musical, kinetic and connecting dimensions, all footprints could also be considered as interdependent and complementary. In fact, we could suggest that “a place is more an *event* than a *thing*” and not only is but it *happens* (Casey 1996, pp. 26-27) because it is the visible trace and the story of how an ancestral body transformed itself, as well as the history of the people who were assigned it and have been living there and exploiting its resources since. A place is thus a living country, a quasi-person who continuously talks and tells all details of its story to people by means of its name, paintings, songs and dances (cf. Bird Rose 1996). The other way round, the execution of a painting, a song and a dance refers to a place, or rather it makes place “happen”, it activates its story and inevitably requires the participation of performers and their public in order to be understood. In Yolngu and other Indigenous societies paintings as well as other art forms may signify the right to exercise authority over the place they depict or refer to and consequently rights to paint them, rights to wear them or see them, the responsibility and the duty to teach them to the new generations.

Knowing the nature of this connectedness is as important as knowing each one of these manifestations. As Marika-Munungurritj says: “the spiritual, religious and social order of connectedness

Conoscere la natura di questa connessione è importante quanto conoscere ciascuna di queste manifestazioni. Come afferma Marika-Mununggiritj, "l'ordine spirituale, religioso e sociale del legame con la terra" si raggiunge "attraverso la capacità di comprendere tutte le cose legate tra loro" (1991, p. 22). Come vedremo, l'immagine dell'impronta, in un certo senso riprodotta nel diagramma, è usata per esprimere i concetti centrali ma effimeri su cui si fonda la legge yolngu: la necessità di captare e imbrigliare forze ancestrali, renderle visibili e, trascendendo il senso profano della vista, schiuderle all'esperienza e alla sfera affettiva, nonché l'imperativo di connettere molti elementi diversi in modo da costituire una rete che possa essere esplorata e continuamente reinterpretata in relazione alle circostanze. *Djalkiri*, l'impronta, non è solo il punto d'incontro tra il corpo ancestrale, il corpo umano e il mondo, ma è anche il fattore che traccia connessioni tra luoghi e rapporti tra persone, visualizza il movimento, sviluppa le narrazioni, formula i nomi, rivela gli itinerari da ripercorrere nei canti e nelle azioni delle danze. Tutte queste manifestazioni non sono semplicemente legate l'una all'altra: si crede che ciascuna incarni l'essere ancestrale e ne materializzi la potenza nella dimensione visiva, linguistica, musicale e cinetica, dimensioni distinte ma complementari. In altre parole, il diagramma è particolarmente efficace perché dimostra, in un colpo d'occhio, come tutte le diverse dimensioni della presenza e del potere ancestrale si implichino a vicenda nell'immagine dell'"impronta": una sintesi di luogo, visione, movimento, lingua, musica e persona.

Connessione, conoscenza e visibilità

L'impronta intesa come elemento connettivo della dimensione visiva, linguistica, cinetica e musicale delle azioni cosmogoniche ancestrali si ritrova anche altrove. Munn (1970, p. 142; 1973, p. 132) ha messo in luce l'associazione tra nome, canto e segno visibile nelle lingue walbiri e pitjantjatjara dell'Australia centrale. Prima ancora, Stanner (1979a, p. 25) sosteneva che, per comprendere la concezione del "sogno" (*dreaming*), dovremmo "senza sforzo intellettuale, fondere in una sorta di unità i concetti di corpo, anima, spirito, ombra, nome, luogo ancestrale e totem".

Il concetto di impronta implica un corpo che si trasforma in un segno visibile e tangibile, come un elemento naturale, e un corpo che si sposta senza posa sul territorio, tracciando un itinerario ripercorribile. In altre parole, l'impronta dovrebbe intendersi come una fusione tra corpo vivente, visione e movimento. L'immagine dell'impronta contiene due ordini di connessioni: da un lato, ogni luogo in cui un essere ancestrale si è fermato lungo la sua traiettoria ha istituito una "connessione corporea" (Stanner 1979b, pp. 133 e 135), una consustanzialità, o "interanimazione" (Basso 1988, p. 55) tra corpo dell'essere ancestrale e corpo umano, luogo, persona, nome, storia, traccia, evento e forma.

to the land" can be achieved "through the knowledge of understanding everything that is linked to one another" (1991, p. 22). As I will show, the image of the footprint, somewhat reassumed in the diagram, is used to express the central yet ephemeral notions at the basis of Yolngu Law: the need to capture and harness ancestral forces, render them visible, and, beyond the profane sense of vision, open them up to experience and affect, as well as the imperative to connect many different elements together so as to constitute a network that can be navigated and continuously interpreted according to circumstances.

Djalkiri, the footprint, is not only the point of intersection between the ancestral and human body and the world, but it also traces connections between places and relationships between people, visualises movement, unravels narratives, embodies names and reveals the itineraries to be retraced in songs, and the actions to be performed in dances. All these manifestations are not simply linked one to the other but each one is said to embody the ancestral being and make its potency materialize in its visual, linguistic, musical and kinetic dimensions which are distinct yet complementary. In other words, this diagram is particularly effective as it conveys, at a glance, how all the different dimensions of ancestral presence and power imply each other in the image of the footprint: a synthesis of place, vision, movement, language, music, and people.

Connectedness, knowledge and visibility

The footprint as a connection of the visual, linguistic, kinetic and musical dimensions of ancestral cosmogonic actions is found elsewhere. Munn (1970, p. 142; 1973, p. 132) noted the association between name, song and visible mark in Walapiri and Pitjantjatjara languages of Central Australia. Earlier, Stanner argued that in order to understand the concept of "Dreaming" we should, "without intellectual struggle, enfold into some kind of oneness the notions of body, spirit, ghost, shadow, name, spirit site, and totem" (1979a, p. 25).

Implied in the notion of the footprint there is at once a body that transforms itself into a tangible visible mark, such as a landscape feature, and a body that incessantly moves across the land thus tracing a journey that can be followed. In other words, the footprint should be considered as a fusion of living body, vision and movement. The image of the footprint contains two types of connections: on the one hand, each place where an ancestral being stopped along his/her trajectory established a "corporeal connection" (Stanner 1979b, p. 133 and 135), a consubstantiality, or "interanimation" (Basso 1988, p. 55) between ancestral and human bodies, place, person, name, story, track, event and form. On the other, the definition and singularity of each footprint as a unique,

Dall'altro, la definitezza e la specificità di ogni impronta, in quanto interanimazione unica e irripetibile di questi elementi, sono pensabili solo in relazione ad altri segni e tracce visibili (luoghi, storie, dipinti, gruppi e canti), che costituiscono un itinerario e precisamente la traiettoria spazio-temporale degli esseri ancestrali nei loro viaggi sul territorio.

Esamino brevemente questi due ordini di connessioni, prima di discuterne un esempio.

La connessione o interanimazione corporea

Come ho accennato, secondo tutte le cosmogonie indigene, a plasmare e nominare la terra informe furono gli esseri ancestrali, che durante i loro viaggi trasformarono i loro corpi, interamente o in parte, negli elementi topografici, nei fenomeni naturali e in ogni cosa animata e inanimata, compresi gli animali e gli uomini. Nelle lingue yolngu, per definire i processi che hanno plasmato e lasciato un'impronta sulla terra si usa l'espressione "colpire il territorio" (*wa:nga buma*). Ogni volta che un essere ancestrale ha colpito o urtato il terreno ha lasciato un segno per manifestare il suo passaggio e la sua azione, e per infondervi il proprio potere. Qui il termine "manifestazione" e il verbo "manifestare" sono particolarmente calzanti per descrivere questi processi cosmogonici poiché vengono usati nell'accezione primaria di "palpabile" che – è interessante notarlo – deriva dall'etimologia di *manus* (mano) e *festus* (colpito), come in "of-fendere" e "di-fendere". Gli Yolngu, infatti, affermano che lungo i loro itinerari gli esseri ancestrali hanno "piantato" o "infilato" la legge (*rom nhirpan*), sottolineando così il carattere localizzato di quest'ultima e la sua derivazione dai processi trasformativi. Gli elementi naturali plasmati o "tracciati" in questo modo non sono semplici trasformazioni di parti dei corpi ancestrali ma anche l'incorporazione (*embodiment*) di un'azione particolare che identifica specifici eventi e storie cosmogonici (cfr. Munn 1996, p. 457). È l'unicità di queste "forme-atto" (Mundine 2000, p. 100) che si condensano nei toponimi e nei nomi propri di persona citati nei testi delle canzoni, si visualizza nei motivi dipinti sul corpo, sulle tele o sulle cortecce, si incarna negli oggetti sacri e si rappresenta nelle danze poiché ogni impronta racchiude in sé un essere ancestrale, ne trattiene la potenza, l'operato e l'individualità. Il punto che vorrei sottolineare è che, nel complesso, la cosmogonia degli indigeni australiani è una *morphopoiesi* in cui le azioni cosmogoniche ancestrali generano forme che entrano in essere attraverso diverse modalità, dunque contempla un fare che si compie nel plasmare e nel muoversi, un divenire che appare incessantemente. Dal momento che il potere ancestrale si materializza nelle impronte ancestrali attraverso i processi corporei, la conoscenza delle persone si concretizza in termini di esperienza visiva e sensoriale. Vedere ed esperire le manifestazioni ancestrali accresce la conoscenza dell'individuo e legittima la sua autorità su un luogo e

unrepeatable interanimation of these elements, can only be considered in relation to other visible marks, footprints and steps (places, stories, paintings, clan groups and songs), that constitute a journey, namely the ancestral being's temporal and spatial trajectory across the land. I will briefly consider these two types of connection in turn and then present an example.

Corporeal connection or interanimation

As mentioned above, in all Indigenous cosmogonies, the formless land was shaped and named by ancestral beings who along their journeys transformed whole or part of their bodies into topographic features, natural phenomena, and everything animate and inanimate, including animals and human beings. In Yolngu languages, these processes of shaping or imprinting are referred to as 'hitting the country' (*wa:nga buma*). Whenever an ancestral being hit the ground a mark remained to manifest its passage and action and to embody its power. Here the term 'manifestation' is used in its primary sense of 'palpable' which interestingly derives from the etymology of *'manus'* (hand) and *'festus'* (struck) as in 'of-fend' and 'de-fend'. In this sense the term manifestation is apposite in describing Yolngu cosmogony. Yolngu people say in fact, that, along their journeys, ancestral beings "planted" or "pierced" the Law (*rom nhirpan*), thus stressing the centrality of its localisation and its appearing through transformative processes. Landscape features thus shaped or "imprinted" are not simply transformations of ancestral body parts but also the embodiment of a particular action which identifies unique cosmogonic events and stories (cf. Munn 1996, p. 457). It is the uniqueness of these 'action features' (Mundine 2000, p. 100) that is condensed in toponyms and people's proper names, described in song texts, visualised in designs painted on the body, bark or canvas, embodied in sacred objects and performed in dances. Given that each footprint is the ancestral being itself, it retains its potency, agency and individuality. The general point I would like to make is that Australian Indigenous cosmogony is rather a *morphopoiesis* in which ancestral cosmogonic actions generate forms that come into being through different media, a doing through shaping and movement, a becoming that is continuously appearing. As ancestral power materializes in ancestral footprints through bodily processes, people's knowledge is couched in terms of visual and sensory experience. Seeing and experiencing ancestral manifestations increases a person's knowledge and legitimises one's own authority over a place and the body of knowledge associated with that place. Whereas seeing is knowing, non-seeing implies at least public ignorance (Tamisari 1998).

The visualisation of ancestral presence is always articulated with invisibility and concealment, or as the Yolngu say, ancestral manifestations have always an "inside" (*djinaga*) or "private" in

sul patrimonio di conoscenze associato a quel luogo. Se vedere equivale a sapere, non vedere implica quanto meno pubblica ignoranza (Tamisari 1998).

La visualizzazione della presenza ancestrale è sempre articolata in contrapposizione al suo essere invisibile o nascosta; come dicono gli Yolngu, le manifestazioni ancestrali hanno sempre un aspetto "interno" (*djinaga*), ovvero segreto, riservato e mistico, che deve rimanere nascosto alla maggioranza delle persone, e un aspetto "esterno" (*warrangul*), ovvero aperto, pubblico e non soggetto a restrizioni (cfr. Morphy 1991, pp. 75-99). Poiché il potere degli esseri ancestrali risiede nel loro apparire – dal nascondersi al rivelarsi – gli individui acquisiscono il loro sapere spostandosi gradualmente dal dominio pubblico ed esterno alla sfera ristretta e interna e della conoscenza. L'antinomia interno/esterno ricorre in contesti diversi: la versione pubblica di una storia è il suo "esterno", mentre ciò che è realmente accaduto, ovvero la ragione sottesa che non andrebbe rivelata è il suo "interno" (ivi, pp. 78 sgg.). La dialettica tra interno ed esterno è un'articolazione del corpo, della visione e della conoscenza, e trova espressione in un'interessante categoria di sculture chiamate *lorrkon*, o "bare di tronchi cavi" (si vedano catt. 12-13, 17). Prima che i missionari metodisti arrivassero nella regione intorno al 1920, dopo il primo rito funebre le ossa del defunto venivano conservate, e diversi anni dopo, in una seconda cerimonia di sepoltura, venivano deposte in un tronco cavo in cui venivano frantumate così che la sua anima-ossa potesse sfuggire dall'apertura circolare intagliata alla sommità. Il dato interessante è che, se la prima cerimonia separa le ossa dal corpo del defunto, il rito del tronco cavo ricostruisce un corpo esterno intorno alle ossa. Il tronco cavo, infatti, veniva lavato e dipinto con i motivi associati al territorio di cui il deceduto era proprietario, nella maniera in cui il corpo di quest'ultimo era stato preparato e decorato in occasione del primo rito funebre. I disegni sul corpo e i disegni sul tronco cavo indicano la consustanzialità tra il territorio e il corpo del defunto. In quanto impronte o manifestazioni che attivano la presenza e la potenza ancestrale, questi disegni fanno riapparire il corpo del defunto dalla condizione del non essere.

Più in generale ogni cerimonia, perché sia efficace, deve riprodurre l'azione cosmogonica ancestrale riproponendo la combinazione di tutte le sue manifestazioni costitutive: territorio, lingua, pittura, connessioni tra gruppi e individui, canto e danza. Vista in questa prospettiva, l'impronta ancestrale può essere intesa come una tecnologia, nell'accezione della *téchne* greca, in quanto: "denota [...] una modalità del conoscere [...] nel senso più ampio del vedere, [...] [un modo di apprendere] ciò che è presente". L'impronta intesa come *téchne* "fa emergere ciò che è presente dalla celatezza e specificamente lo materializza nel disvelamento del suo apparire" (Heidegger 1978, p. 184).

English, secret, and numinous aspect that must remain concealed to most people, and an "outside" (*warrangul*), namely an open, public, and unrestricted aspect (cf. Morphy 1991, pp. 75-99). As ancestral beings' power resides in their appearing – from concealment to unconcealment – human beings become knowledgeable by gradually moving from the outside public domain to the inside restricted sphere of knowledge. The inside/outside antinomies are used in different contexts: the public version of a story is its "outside", while what really happened, or the "underlying reason" that should not be revealed is its "inside" (*Ibid.*, p. 78ff). The dialectic between inside and outside as an articulation of body, vision and knowledge is also illustrated by the interesting sculptures called "*lorrkon*" or "hollow log coffins" (see cats. 12, 13, and 17). Before the arrival of the Methodist Missionaries in the region in the 1920s, after a person's first funerary ritual the deceased's bones were kept and reburied into a hollow log coffin in a secondary burial ceremony celebrated several years later. In this ritual the bones were crushed so that the deceased's bone-soul could exhale from the circular opening at the top.

What is interesting to note is that while the first ceremony separated the deceased's bones from his/her body, the hollow log ceremony would reconstruct an outer body around the bones. The hollow log, in fact, used to be washed and then painted with the designs associated with the country owned by the deceased, just as his/her body was prepared and adorned before the first funerary ceremony. These designs indicate the consubstantiality between the deceased's country and body. As ancestral footprints or manifestation that activate ancestral presence and potency, the designs make the deceased's body appear out of non-being.

More generally, in order to be effective any ceremony must re-enact ancestral cosmogonic action by combining all its constituting manifestations: land, language, painting, people, song and dances. From this perspective, the ancestral footprint can be understood as a technology from the Greek term *techne* as it: "denotes [...] a mode of knowing [...] in the widest sense of seeing [...] [a way of apprehending] what is present [...]" The footprint as *techne* "brings forth what is present as such out of concealment and specifically *into* the unconcealment of its appearance..." (Heidegger 1978, p. 184).

Journey and trajectory

As one footprint follows another like links in a chain or dots in a line, each visible mark shaped by the ancestral being forms a track, a path, a *dhukarr*, as in the title of this exhibition/volume, that implies the geographical position that each group occupies as well as a moral direction to be

L'itinerario e la traiettoria

Se a un'impronta ne segue un'altra, come fossero gli anelli di una catena o punti di una linea, ogni segno visibile plasmato dagli esseri ancestrali forma un tracciato, un percorso, un *dhukarr*, che implica la posizione geografica occupata da ogni gruppo e la direzione morale da seguire.

Seguire la legge indica il modo giusto di fare le cose, la fedele riproduzione o copia delle tecniche, dei comportamenti, delle pratiche e delle azioni adottate dagli esseri ancestrali, che implicitamente costituiscono il codice ideale e le norme da osservare in ogni data situazione, dalla preparazione del cibo all'organizzazione di una cerimonia. L'immagine dell'itinerario rispecchia anche il meccanismo con cui gli esseri ancestrali hanno distribuito e assegnato la terra a tutti i gruppi della regione; infatti, in ogni luogo in cui si sono fermati hanno generato degli esseri umani, hanno assegnato a questi ultimi specifici territori e vi hanno associato un patrimonio sacro. Pertanto ogni impronta costituisce una fase o una tappa di un percorso che sancisce l'unicità e l'autonomia di ogni luogo e del gruppo che lo possiede, ma contemporaneamente traccia connessioni tra luoghi e gruppi, li compenetra in una stessa entità o rete e li rende interdipendenti. L'immagine dell'itinerario si spiega efficacemente come un "flusso tra sito e sentiero" (Munn 1973, p. 137), una cadenza ritmica che compie pause e movimenti e che, collegando tutto ciò che incontra sulla sua traiettoria, unifica e al contempo differenzia i diritti di ogni gruppo sul territorio e la responsabilità del patrimonio sacro che vi si associa. Spesso riferendosi ai diversi gruppi ai quali appartengono, gli Yolngu mi dicono: "noi siamo insieme", "sulla stessa linea" (*dha:mapanmirr*), "condividiamo" (*da:manarr*) le stesse canzoni, danze e oggetti sacri, eppure "siamo diversi", siamo "distinti" (*ga:na ga:na*). Tutti i gruppi i cui territori si collocano lungo lo stesso itinerario ancestrale, o sequenza, sono uguali ma diversi, letteralmente "uno e molti" (*wangany ga dharrwa*), "insieme ma da soli" (*rrambangi ga ga:na*), "vicini ma lontani" (*galki ga barrkuwatj*; cfr. Keen 1994, pp. 44 sgg.; Rudder 1993, pp. 30-31). Se ogni impronta, essendo un punto di riferimento statico, ha una valenza distinta nel localizzare il corpo mobile e senziente in un luogo, una storia, un dipinto o un canto specifico, può essere esperita solo in relazione ad altre impronte, ovvero all'interno di un itinerario. Inoltre, l'immagine dell'impronta non è un semplice "seguire" nel senso di rispettare la legge (*rom malthun*), ma implica altresì una "mappatura del territorio [...] che da una prospettiva yolngu è seguire le tracce, cioè *dhinthun*" (Marika-Mununggiritj 1998, p. 8). *Dhinthun* non è solo l'azione del cacciatore che cerca e scorge tracce e segni, per esempio le orme di un animale, o le gocce di sangue di una preda ferita che formano un percorso (*wayawu* o *dhukarr*). Il termine *dhinthun* implica anche conoscenza del territorio, decisione, scaltrezza, disciplina e ferma determinazione a seguire i segni visibili per raggiungere

followed. Following the Law means the right way of doing things, the faithful repetition or copying of the ancestrally bestowed techniques and behaviours, practices and actions which implicitly constitute the ideal code and rules to be observed in any given situation, be it in the preparation of food or the organization of a ceremony. The image of the journey is also the mechanism by which ancestral beings distributed and allocated land to all the groups of the region, in fact at each place they stopped they generated human beings and assigned specific territories and associated sacra to them. Each footprint thus constitutes a phase or stage of a journey that identifies at once the uniqueness and autonomy of each place, and land-owning group –yet, it draws a connection among them, it renders them part of the same entity or network and dependent from each other. The image of the journey is here better rendered as a "site-path flux" (Munn 1973, p. 137), or a rhythmic cadence marking pauses and movement, that, in connecting everything along its trajectory, unifies yet differentiates each group's ownership of land and responsibility for the associated sacra. It is in the execution of songs, dances and paintings that each group and individual can stress their unity or plurality, their closeness or distance, magnifying or eliminating differences in melody, language, song texts, dance movements and choreographies. Referring to these differences within the unitary frame of an ancestral journey, Yolngu people often said to me: "we are together", "on the same line" (*dha:mapanmirr*), "we share" (*da:manarr*) the same songs, dances and sacred objects, however "we are different", we are "separate" (*ga:na ga:na*). All groups whose territories are placed along the same ancestral journey, or "string", are "the same but different", literally "one and many" (*wangany ga dharrwa*), "together but alone" (*rrambangi ga ga:na*), "close but far apart" (*galki ga barrkuwatj*; cf. Keen 1994, p. 44ff; Rudder 1993, pp. 30-31). If, as a static spatial referent, each footprint is different in localising the moving and perceiving body into a specific place, story, painting and song, it can only be experienced in its relationship with other such footprints, in a journey. In addition, the image of the footprint does not simply mean that people "follow the Law" (*rom malthun*) but also implies a "mapping [...] in the Yolngu way, tracking, *dhinthun*" (Marika-Mununggiritj 1998, p. 8). *Dhinthun* is not only the action of the hunter who searches for and perceives patterns and marks, for instance the tracks of an animal or the trickle of blood left behind by a wounded quarry forming a path (*wayawu* or *dhukarr*). The term *dhinthun* also involves knowledge of the country, decision, ability, discipline and sheer determination to follow visible signs in order to arrive at the animal. In referring to the notion of the footprint as the manifestation of ancestral beings, the term *dhinthun*, namely tracking, stresses an active commitment to seeing, desiring, searching, recognising and then following the path made by the elders (Tamisari, Milmilany 2003,

l'obiettivo. In riferimento al concetto di impronta intesa come manifestazione degli esseri ancestrali, il *dhinthun*, che si può rendere con “seguire le tracce”, sottolinea l'impegno nel vedere, desiderare, cercare, riconoscere e poi seguire il percorso tracciato dagli antenati (Tamisari, Milmilany 2003, p. 7; cfr. Marika-Mununggiritj, Christie 1995, p. 60). Come ribadiscono gli Yolngu, la legge non si può semplicemente seguire: bisogna sentirla e cercarla attivamente per poterla rispettare e applicare nel modo corretto. L'affettività come strumento per conoscere gli altri esseri umani e non umani occupa un posto centrale nel legame consustanziale che unisce la persona e il luogo, come nelle pulsioni che determinano le azioni cosmogoniche ancestrali riattualizzate nei dipinti, nei canti e nelle danze. I cicli delle canzoni, per esempio, non collegano semplicemente luoghi e persone ripercorrendo gli itinerari ancestrali, bensì descrivono esseri che esperiscono e interagiscono con il proprio mondo attraverso un'ampia gamma di percezioni sensoriali, qualità morali ed emozioni come la nostalgia, l'empatia, l'aggressività, la cura, la stanchezza fisica o il vigore, l'amore, l'avidità, la felicità, la malizia della seduzione, la generosità, la determinazione, l'intraprendenza, l'astuzia, il desiderio sessuale e molto altro. Nell'impatto emotivo della riproduzione degli eventi cosmogonici è centrale il concetto di *ma:rr* che, come spiego in altra sede (Tamisari 2002; 2005), è uno stato d'animo che coinvolge conoscenza ed esperienza, intelletto e percezione, i vivi e i morti, l'ordinario e lo straordinario, il quotidiano e il divino, il sé e l'altro. È per questo motivo che nella produzione di dipinti, così come nell'esecuzione di canti e danze, coloro che dipingono, che cantano e che danzano si impegnano per coinvolgere la sfera affettiva e suscitare reazioni emotive (Morphy 1989, p. 22).

Le sorelle Djan'kawu

Ora accennerò al complesso dei riti djan'kawu, poiché tale esempio può fare luce sulla natura dei legami che s'incarnano e si attivano nell'immagine dell'impronta: una manifestazione che materializza la presenza ancestrale “nel disvelamento del suo apparire”.

Le sorelle Djan'kawu sono due esseri ancestrali del clan Liyagawumirr che, dalla bianca schiuma del mare a est di Yirrkala, hanno percorso la costa nordorientale della Terra di Arnhem, plasmando e nominando il territorio e tutti i suoi elementi, generando persone e manifestando le loro azioni cosmogoniche nella terra, nelle storie, nei dipinti, nella gente, nei canti e nelle danze.

Nella breve introduzione al ciclo dei canti delle sorelle, Charles Manyjarri, uno dei più anziani depositari di questo complesso rituale a Milingimbi, sottolineava il loro potere di plasmare attraverso l'azione e l'imposizione dei nomi. Nelle sue parole:

p. 7; cf. Marika-Mununggiritj, Christie, 1995, p. 60). As Yolngu people insist, the Law cannot just be followed but must be felt and actively sought in order to be respected and applied correctly. Affect as a modality of knowing others, human and non-human beings, is also central in the consubstantial connection between person and place, and in the pulsions that motivate ancestral cosmogonic actions as they are re-actualised in paintings, songs and dances. Songs cycles, for instance, do not simply connect places and people by retracing ancestral journeys, but describe beings who know and interact in their world through a wide range of sense perceptions, moral qualities and feelings such as homesickness, compassion, aggression, care, physical exhaustion or strength, love, avidity, happiness, the malice of seduction, generosity, determination, resourcefulness, deceit, the lust of sexual desire and many others.

Central to the production of affect in the re-enactement of cosmogonic events is the notion of “*ma:rr*”, that, as I discussed elsewhere (Tamisari 2002; 2005), is a feeling that encompasses knowledge and experience, intellect and perception, the dead and the living, the ordinary and the extraordinary, the everyday and the numinous, the self and the other. It is for this reason that in the production of paintings as well as the executions of songs and dances, painters and performers are concerned to produce effects and engender emotional responses (Morphy 1989, p. 22).

The Djanka'wu Sisters

I now turn to the Djang'kawu ritual complex as an example that can illustrate the nature of connections implied and activated in the image of the footprint: a manifestation that brings forth ancestral presence “into the unconcealment of its appearance”.

The Djang'kawu Sisters are two ancestral beings of the Liyagawumirr clan who, originating from the white sea foam East of Yirrkala, travelled along the Northeast Arnhem Land coast shaping and naming the country and everything on it, generating people and manifesting their cosmogonic deeds in land, stories, paintings, people, song and dances.

In the following brief introduction to the Sisters' song cycle, Charles Manyjarri, one of the eldest owners of this ritual complex in Milingimbi focused on their power of shaping through naming and actions. In his words:

The first songs talk about where the two Sisters came from and where they are directed to. They describe how rich they are in sacred objects and how they strode by using their yam sticks like walking sticks (*ng-al'gam*). The first bird they saw was a blacktailed cockatoo sitting on a special tree that they named... They

Le prime canzoni raccontano la provenienza delle due Sorelle e la direzione che intrapresero. Narrano di quanto erano ricche di oggetti sacri e di come si spostarono usando i loro bastoni per raccogliere l'igname per camminare (*ngal'gam*). Il primo uccello che videro era un cacatua a coda nera posato su un albero particolare cui diedero un nome... Diedero un nome a tutte le creature, a tutti gli uccelli e a tutti i luoghi. Nel punto in cui piantarono (*nhirrpan*) i loro bastoni, nel terreno si formarono sorgenti d'acqua dolce e sorse un albero sacro (*dha:rra*). Crearono ogni cosa. Crearono bambini e gruppi, diedero nomi al territorio e diedero la terra alla gente (Charles Manydjarri: estratto di una conversazione registrata dall'autrice sul campo a Milingimbi, 1991).

L'enfasi sull'atto del camminare e del piantare il bastone nel terreno è il punto focale di tutte le manifestazioni delle sorelle Djan'kawu nel territorio, nelle storie, nei dipinti, nei canti, nelle danze e più raramente nelle sculture. Ogni qualvolta le sorelle infilavano nel terreno i loro bastoni, usati dalle donne per raccogliere i tuberi selvatici, dal terreno scaturiva una sorgente d'acqua dolce. La scultura di Gali Yalkarriwuy intitolata *Ceremonial Yam* (cat. 46), che fa parte della Collezione Knoblauch, non solo ha la forma del tubero selvatico, ma è anche interamente decorata con la caratteristica forma della foglia di questa pianta. In ogni luogo in cui plasmarono il terreno lasciandovi l'impronta (*nhirrpan*) o piantando il bastone che si trasformava in albero, le sorelle nominarono il territorio. I luoghi sono dunque plasmati dall'atto di perforare (*nhirrpan*) il terreno, dal far sgorgare l'acqua (*dha:rra*) e dal bastone che si trasforma e si "erge" e adesso "sta" o si trova in forma di albero (*dha:rra*). Perforando il terreno, un'azione che evoca l'atto sessuale, le sorelle hanno generato gli uomini che, come gli alberi e le sorgenti, sono plasmati e stanno lì (*dha:rra*) a popolare i luoghi. Forse non è un caso che i nomi siano "infilati" (*nhirrpan*), ovvero attribuiti, e si dice che "stanno", ovvero appartengono, alle persone e ai luoghi. È interessante notare che per dire "questo è il nome di una persona" si usa un'espressione che si traduce letteralmente con "a una persona questo nome sta" (*Yolnguwal dhuwal ya:ku ga dha:rra*) e "io le assegno questo nome" si rende con "questo nome io infilo o pianto in lei" (*dhuwal nhanukal ngarra nirrpanha*).

Poiché i nomi sono "piantati" o "infilati" e "stanno" ai luoghi o alle persone, si può ipotizzare che, così come il dar forma al territorio implica l'atto del nominarlo e, viceversa, i nomi implicano e incarnano l'atto dell'impronta e della metamorfosi, una persona, un oggetto o un fenomeno non sono portatori di un nome bensì la sua incorporazione. Non solo i nomi sono equivalenti ai segni, e in quanto tali si rendono visibili; anche l'atto del dipingere è descritto come un "introdurre" o "infilzare" i colori (*miny'tji yarpuma*; Morphy 1989, p. 24; Watson 1997, p. 110). Watson (2003, p. 53) nota che nella regione di Balgo "la parola usata dalla gente kutjungka per la pittura è *wakaninpa*,

named all creatures, birds and places. Where they planted (*nhirrpan*) their sticks springs of fresh water sprung out of the ground and a sacred tree stood (*dha:rra*). They created everything. They created children and clans, they gave names to the land and gave the land to the people (Charles Manydjarri: extract of conversation recorded by the author in Milingimbi, field tapes 1991).

The emphasis given to the actions of walking and planting the yam stick into the ground forms the focus of all the manifestations of the Djan'kawu Sisters into the land, story, paintings, songs, dances and more rarely in sculpture. Whenever the Sisters pierced the ground with their walking or "yam stick" used by women to gather wild tubers, the stick metamorphosed itself into a tree and freshwater spring water bursts through the ground. The sculpture in the Knoblauch Collection entitled *Ceremonial Yam* (cat. 46) by Gali Yalkarriwuy not only has the shape of a yam but it is entirely decorated with the characteristic shape of the yam leaf. Wherever they shaped the ground by imprinting it (*nhirrpan*) or by planting the stick that metamorphosed into a tree, the Sisters named the place. Places are shaped by 'piercing' (*nhirrpan*) the ground, by bringing the water there (*dha:rra*) and by making the walking stick 'stand' (*dha:rra*) as a tree. In piercing the ground, an action implying the sexual act, the Sisters gave rise to humans who, like the trees and water springs, are thus given shape and 'stand' (*dha:rra*) to populate places. Perhaps it is not a coincidence that proper names are 'pierced' or given (*nhirrpan*) and are said 'to stand' or belong (*dha:rra*) to people and to places, thus "This is a person's name" is the translation of "*Yolnguwal dhuwal ya:ku ga dha:rra*" literally, "at a person this name stands", while "I gave her this name" is rendered with "*dhuwal nhanukal ngarra nirrpanha*", literally "this name to her I pierced or planted".

Given that names are 'planted' or 'pierced' and 'stand' at places or with people, it might be suggested that, as the shaping of the ground involves the act of naming and, conversely, names imply and embody actions of imprinting and metamorphosis, a person, an object or a phenomenon is not the bearer of a name, but its embodiment. Not only names are equivalent of marks and as such they become visible, but also the act of painting is referred to as "jabbing" or "spearing colours" (*miny'tji yarpuma*, Morphy 1989, p. 24; Watson 1997, p. 110). Watson writes: "The word used by Kutjungka for painting is *wakaninpa*, meaning 'poking, as in painting dots, originally in sand. [...] It also indicates that the concept of poking is still considered relevant for producing marks on surfaces which to Western thinking are two-dimensional and impenetrable" (2003, p. 52). As the shaping of the ground involves the act of naming, and conversely, names imply actions of body transformations, in the act of painting, colour is "speared" and thus, by piercing the surface of the

che significa 'configgere', come nel dipingere i punti sulla sabbia, com'era in origine. [...] indica anche che il concetto di 'configgere' è ancora rilevante per produrre segni sulle superfici, che nella visione occidentale appaiono invece bidimensionali e impenetrabili". Così come plasmare il territorio implica l'assegnazione dei nomi, e viceversa i nomi implicano le azioni metamorfiche del corpo, nell'atto del dipingere il colore è "infilzato" e così, penetrando nella superficie della corteccia o della tela, acquisisce potere mediante il suo apparire. Ancora una volta, come i nomi e le danze, i dipinti sono impronte ancestrali, e in quanto tali traggono il loro significato e potere dalla capacità di far emergere le cose dalla celatezza. Le linee parallele gialle, ocra e bianche dei motivi dipinti sui corpi dei danzatori, e gli stessi motivi dipinti sul tronco cavo di Helen Ganalmirrawuy, *Djirriditi*, incluso nella collezione (cat. 13), rivelano altri aspetti del viaggio ancestrale inteso come traiettoria. Rappresentando i segni della marea visibili in ogni sorgente creata dalle sorelle lungo il loro itinerario, l'alternanza dell'ordine delle bande bianche, gialle e rosse sui tronchi cavi e sui corpi dipinti esprime visivamente le diverse posizioni occupate da ogni gruppo lungo l'itinerario percorso dalle sorelle. Molto probabilmente, il diverso ordine delle bande colorate riproduce la distanza progressiva di ogni gruppo dal punto di partenza delle sorelle, poiché la marea è più alta all'inizio del loro viaggio e diminuisce man mano che procedono nel loro cammino.

La musica e la danza visualizzano e riproducono il viaggio delle sorelle concentrandosi sulla modalità e l'andatura del loro cammino. Nella forma musicale, queste canzoni differiscono da quelle di altri gruppi perché non vengono eseguite con il *didgeridoo*, ma solo con l'accompagnamento di bastoni musicali detti *clapstick*. Il risultato è una musica quasi ipnotica che riecheggia il ritmo regolare del camminare. Riprendendo il singolare ritmo di questa andatura, i danzatori simulano il camminare trascinandosi i piedi avanti e indietro sul posto, e allo stesso tempo muovendo alternativamente uno o due bastoni che impugnano in una o entrambe le mani. Il significato "esterno" della danza sarebbe l'incessante cammino delle sorelle e lo sgorgare dell'acqua dolce nei luoghi in cui infilzano i loro bastoni. Ma poiché la danza incarna l'azione cosmogonica delle sorelle, il suo significato "interno" attiene alla rappresentazione simbolica del ruolo maschile e femminile nell'amplesso (Berndt 1952; Keen 1991, p. 203). Come per altri passi di danza, questo passo trascinato si dice trasformi lo spazio cerimoniale nel territorio ancestrale, "calpestando" o "imprimendo" il terreno (*dhurparam*). I segni lasciati dai danzatori formano un percorso sul terreno cerimoniale (*dhukarr*) che riproduce le tracce tipiche di ogni essere ancestrale. Il termine che indica il passo maschile, *baldhurr'yun*, deriva da *baldhurr* (impronta) e significa "lasciare un segno con i piedi" (Tamisari 2000, p. 277). È interessante notare che, alla fine di ogni performance, i danzatori cancellano le tracce che hanno lasciato trasci-

bark or canvas, acquires potency by means of its appearing. Once again, like names and dances, paintings are ancestral footprints and as such they draw their meaning and power through their capacity to bring things out of concealment. The parallel lines of yellow, ochre and white colour of the design painted on the dancers' bodies and the same pattern painted on the hollow log included in the collection by Helen Ganalmirrawuy *Djirriditi* (cat. 13) reveal other aspects of the ancestral journey as trajectory. Representing the tidal marks, visible at each successive waterhole pierced by the Sisters along their journey, the alternating order of white, red and yellow bands on the hollow logs and body painting visually expresses the different positions occupied by each group. Most probably, the different order of the coloured bands reproduces the progressive distance of each group from the Sisters' point of departure, the tide being higher where the Sisters started and lower as they progressed along their journey.

The music and the dance visualise and re-enact the Sisters' journey by focusing on the modality and the cadence of their walking. These songs are different in musical forms from other clan songs as they are not performed with a drone pipe or *didgeridoo* but only to the accompaniment of the clap sticks' sound. The result is almost a hypnotic music echoing the regular pacing rhythm of walking. Similar to the unique "walking" quality of the music, the dancers shuffle their feet as if walking on the spot in a slow forward and backward dragging movement, while at the same time moving one or two walking sticks, one in each hand, back and forth. The outside meaning of the dancing is said to be the Sisters' incessant walking and the bubbling up of fresh water wherever they planted their walking/digging sticks. As the Sisters' cosmogonic action, the inside meaning of the dance is a symbolic representation of the male and female roles in sexual intercourse (Berndt 1952, Keen 1991a, p. 203). As for other dance steps, this shuffling of the feet is said to transform the ceremonial space into the ancestral landscape by "stamping" or "imprinting" the ground (*dhurparam*). These marks left by the dancers' stepping form a path on the ceremonial ground (*dhukarr*) that reproduces the ancestral beings' characteristic tracks. The term for men's stepping "*baldhurr'yun*" derives from *baldhurr* (footprint) meaning "to leave a mark with the foot" (Tamisari 2000, p. 277). It is interesting to note that at the end of each performance, the dancers erase the tracks left on the ground by dragging their foot over them. Again, what is made visible and draws its power from its appearing cannot remain visible but must return back into concealment.

To conclude, all ancestral footprints such as land, stories, names, paintings, people, songs and dances can be considered, as "signs of things" (Heidegger 1971, p. 97), however not in their 'debased meaning of lines on a surface' (*Ibid.*, p. 121). Each footprint that reveals a particular dimension of

nando i piedi sopra i segni impressi sul terreno. Ancora una volta, ciò che è reso visibile e attinge il suo potere dall'apparire non può restare visibile e deve tornare a celarsi.

Per concludere, tutte le impronte ancestrali – il territorio, le storie, i nomi, i dipinti, la gente, i canti e le danze – possono considerarsi “segni delle cose” (Heidegger 1971, p. 97), ma non nel “significato ordinario di linee su una superficie” (ivi, p. 121). Ogni impronta che rivela una particolare dimensione degli esseri ancestrali trasformati in territorio, storia, linguaggio, forma, movimento, canto e danza dovrebbe essere intesa come un “di-segno” in cui “il termine segno andrebbe inteso nel senso etimologico di incidere una traccia, dal latino *secare*, come in segare, settore, segmento e sezione. Un di-segno esprime, mostra, schiude, fa apparire e determina le cose in quanto cose nel mondo” (ivi, pp. 121 sgg.). Nella concezione yolngu, tutte le impronte ancestrali hanno fatto apparire il mondo attraverso la metamorfosi dei corpi nel territorio e nell'ambiente, la qualità penetrante del dipingere e del nominare, la proprietà visualizzante del canto e il potenziale trasformativo della danza.

Se i filosofi occidentali, di cui cito le parole, spesso si volgono alla pittura e specialmente all'atto del dipingere per indagare come si esprime e come si capta sulla tela il nostro essere nel mondo (Madison 1981, p. 74), l'ontologia e l'epistemologia degli indigeni d'Australia si esprimono creativamente nell'immagine dell'impronta. In quanto impronte, i dipinti yolngu e altre forme d'arte indigene rivelano un ordine del mondo e al contempo, oltre a rendere il visibile, “rendono visibile”.

Bibliografia citata

Keith H. Basso, *Speaking with names': language and landscape among the Western Apache*, in “Cultural Anthropology”, vol. 3, n. 2, 1988, pp. 99-130.

Ronald M. Berndt, *Djanggal. An Aboriginal religious Cult of North-Eastern Arnhem Land*, F.W. Cheshire, Melbourne 1952.

Deborah Bird Rose, *Nourishing Terrains. Australian Aboriginal Views of Landscape and Wilderness*, Australian Heritage Commission, Canberra 1996.

Edward S. Casey, *How To Get From Space To Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena*, in Steven Feld, Keith Basso (a cura di), *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe 1996, pp. 13-52.

Gilles Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, Continuum, London-New York 2003 (trad. it. Quodlibet, Macerata 2008).

Rosalind Djuwandayngu, *Yolnguwa Gunggayunamirri Rom, Aboriginal Peagogogy Project*, in *Aboriginal Pedagogy: Aboriginal Teachers Speak Out*, Deakin University Press, Deakin 1991, pp. 75-84.

Martin Heidegger, *On the Way to Language*, trad. Peter D. Hertz, Harper & Row, New York 1971.

Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, in *Basic Writings. Martin Heidegger*, a cura di David Farrell Krell, Routledge, London 1978, pp. 143-212.

the ancestral beings turned into land, story, language, shape, movement, songs and dances, should be approached as a 'de-sign' in which the “word sign should be understood in its etymological meaning of cutting a trace from the Latin *secare* as in saw, sector, segment and section. A de-sign says, shows, discloses, lets appear and determines things as things in the world” (*Ibid.*, p. 121ff). In Yolngu terms all ancestral footprints have made the world appear through the metamorphosis of bodies into land and the environment, the piercing quality of painting and naming, the visualising property of song and the transforming potential of dancing.

While Western philosophers, whose words I quote, have often turned to paintings and especially to the act of painting in order to interrogate how our being in the world is expressed and captured alive on a canvas (Madison 1981, p. 74), Australian Indigenous ontology and epistemology are creatively expressed through the image of the footprint. As footprints, Yolngu paintings and other Indigenous art forms, reveal a world order, yet in addition to rendering the visible, they also “render visible”.

Bibliographic references

Keith H. Basso, “‘Speaking with names’: language and landscape among the Western Apache”, in *Cultural Anthropology*, vol. 3, no. 2, 1988, pp. 99–130.

Ronald Berndt, *Djanggal. An Aboriginal religious Cult of North-Eastern Arnhem Land*, F.W. Cheshire, Melbourne 1952.

Deborah Bird Rose, *Nourishing Terrains. Australian Aboriginal Views of Landscape and Wilderness* Australian Heritage Commission, Canberra 1996.

Edward S. Casey, “How To Get From Space To Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena”, in Steven Feld and Keith Basso (eds), *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe 1996, pp. 13–52.

Gilles Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, Continuum, London-New York 2003 [2002].

Rosalind Djuwandayngu, “Yolnguwa Gunggayunamirri Rom. Aboriginal Peagogogy Project”, in *Aboriginal Pedagogy: Aboriginal Teachers Speak Out*, Deakin University Press, Deakin 1991, pp. 75–84.

Martin Heidegger, *On the Way to Language*, translated by Peter D. Hertz, Harper & Row, New York 1971.

Martin Heidegger, “The Origin of the Work of Art”, in D. Farrell Krell (ed.), *Basic Writings. Martin Heidegger*, Routledge, 1978, pp.143–212.

Ian Keen, “Images of Reproduction in the Yolngu Madayin Ceremony”, in *Australian Journal of Anthropology* nos 1, 2–3, 1991, pp. 192–207.

Ian Keen, *Knowledge and Secrecy in an Aboriginal Religion: Yolngu of Northeast Arnhem Land*, Oxford University Press, Oxford 1994.

Wanta Jampijimpa Pawu-Kurlpurlurnu, Miles Homes and Lance Box, *Ngurra-kurlu: A way of working with Warlpiri people*, DKCRC Report 41, Desert Knowledge CRC, Alice Springs 2008.

Ian Keen, *Images of Reproduction in the Yolngu Madayin Ceremony*, in "Australian Journal of Anthropology", nn. 1, 2-3, 1991, pp. 192-207.

Ian Keen, *Knowledge and Secrecy in an Aboriginal Religion: Yolngu of Northeast Arnhem Land*, Oxford University Press, Oxford 1994.

Gary Brent Madison, *The Phenomenology of Merleau-Ponty. A Search for the Limits of Consciousness*, Ohio University Press (The Ohio University Press Series in Continental Thought), Athens (Ohio) 1981.

Raymattja Marika-Mununggiritj, *How Can Balanda (White Australians) Learn About the Aboriginal World?*, in "Batchelor Journal of Aboriginal Education", n. 5, luglio 1991.

Raymattja Marika-Mununggiritj, *The 1998 Wentworth Lecture*, relazione presentata alla Wentworth Lecture, Canberra, http://www.aiatsis.gov.au/events/wentworth/docs/a318678_a.pdf, ultima consultazione 15 aprile 2013.

Raymattja Marika-Mununggiritj, Michael Christie, *Yolngu Metaphors for Learning*, in "International Journal of the Sociology of Language", n. 113, 1995, pp. 59-62.

Eric Michaels, *Western Desert Sandpainting and Postmodernism* [1987], in *Bad Aboriginal Art. Tradition, Media, and Technological Horizons*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994.

Howard Morphy, *From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power Among the Yolngu*, in "Man", vol. 24 (1), 1989, pp. 21-40.

Howard Morphy, *Ancestral Connections. Art and an Aboriginal System of Knowledge*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1991.

Howard Morphy, *Becoming Art. Exploring Cross-cultural Categories*, UNSW Press, Sydney 2008.

Djon Mundine, *The Native Born: objects and representations from Ramingining, Arnhem Land*, Museum of Contemporary Art, Sydney, in collaborazione con Bula'bula Arts, Ramingining 2000.

Nancy Munn, *The Transformation of Subjects into Objects in Walbiri and Pitjantjantjara Myth*, in Ronald M. Berndt (a cura di), *Australian Aboriginal Anthropology. Modern Studies in the Social Anthropology of the Australian Aborigines*, University of Western Australia Press, Perth 1970, pp. 141-163.

Nancy Munn, *Walbiri Iconography. Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*, Cornell University Press, Ithaca 1973.

Nancy Munn, *Excluded Spaces: The Figure in the Australian Aboriginal Landscape*, in "Critical Inquiry 22", primavera 1996, pp. 446-465.

Fred R. Myers, *Question de regard. Les expositions d'art aborigène australien en France*, in "Terrain", n. 30, marzo 1998.

Daynagawa Ngurruwutthun, *The Garma Project*, in Blekbala Wei, Deme Nayin, Yolngu Rom, Ngini Ngingingawula (a cura di), *Aboriginal Pedagogy: Aboriginal Teachers Speak Out*, Deakin University Press, Geelong 1991, pp. 107-122.

Wanta Jampijimpa Pawu-Kurlpurlurnu, Miles Homes, Lance Box, *Ngurra-kurlu: A way of working with Warlpiri people*, DKCRC Report 41, Desert Knowledge CRC, Alice Springs 2008.

John Rudder, *Yolngu Cosmology. An Unchanging Cosmos Incorporating a Rapidly Changing World?*, Ph.D. Thesis, The Australian National University, Canberra 1993.

William E.H. Stanner, *The Dreaming* [1953], in William E.H. Stanner (a cura di), *White Man Got No Dreaming. Essays 1938-1973*, Australian National University, Canberra 1979, pp. 23-40 (cit. 1979a).

William E.H. Stanner, *Religion, totemism and symbolism* [1962], in William E.H. Stanner, *White Man Got No*

Raymattja Marika-Mununggiritj, *How Can Balanda (White Australians) Learn About the Aboriginal World?*, in *Batchelor Journal of Aboriginal Education*, no. 5, July 1991.

Raymattja Marika-Mununggiritj, and M. Christie, "Yolngu Metaphors for Learning", in *International Journal of the Sociology of Language*, 113, 1995, pp. 59-62.

Raymattja Marika-Mununggiritj, "The 1998 Wentworth Lecture" paper presented at the Wentworth Lecture, Canberra, http://www.aiatsis.gov.au/events/wentworth/docs/a318678_a.pdf, last consulted 15 april 2013.

Gary Brent Madison, *The Phenomenology of Merleau-Ponty. A Search for the Limits of Consciousness*, The Ohio University Press Series in Continental Thought, Ohio University Press, Athens 1981.

Eric Michaels, "Western Desert Sandpainting and Postmodernism", in *Bad Aboriginal Art. Tradition, Media, and Technological Horizons*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994 [1987].

Howard Morphy, "From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power Among the Yolngu", in *Man*, vol. 24, (1), 1989, pp. 21-40.

Howard Morphy, *Ancestral Connections. Art and an Aboriginal System of Knowledge*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1991.

Howard Morphy, *Becoming Art. Exploring Cross-cultural Categories*, UNSW Press, Sydney 2008.

Djon Mundine, "The Native Born: objects and representations from Ramingining, Arnhem Land". Museum of Contemporary Art in association with Bula'bula Arts, Ramingining Sydney, 2000.

Nancy Munn, "The Transformation of Subjects into Objects in Walbiri and Pitjantjantjara Myth", in Ronald M. Berndt (ed.), *Australian Aboriginal Anthropology. Modern Studies in the Social Anthropology of the Australian Aborigines*, pp. 141-163, University of Western Australia Press, Perth 1970.

Nancy Munn, *Walbiri Iconography. Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*, Cornell University Press, Ithaca 1973.

Nancy Munn, "Excluded Spaces: The Figure in the Australian Aboriginal Landscape", in *Critical Inquiry*, 22, Spring 1996, pp. 446-65.

Fred Myers, "Question de regard Les expositions d'art aborigène australien en France", in *Terrain*, no. 30, March 1998 (Trans. Claudie Voisenat).

Daynagawa Ngurruwutthun, "The Garma Project", in *Aboriginal Pedagogy: Aboriginal Teachers Speak Out*, Deakin University Press, Deakin 1991, pp.107-22.

John Rudder, *Yolngu Cosmology. An Unchanging Cosmos Incorporating a Rapidly Changing World?*, D. Phil Thesis, The Australian National University, Canberra 1993.

William E.H. Stanner, "The Dreaming", in William E.H. Stanner, *White Man Got No Dreaming. Essays 1938-1973*, Australian National University Press, Canberra 1979a [1953], pp. 23-40.

William E.H. Stanner, "Religion, totemism and symbolism", in William E.H. Stanner, *White Man Got No Dreaming. Essays 1938-1973*, Australian National University Press, Canberra 1979b [1962], pp. 106-43.

Franca Tamisari, "Body, Vision and Movement: In The Footprints of The Ancestors", in *Oceania* 68(4), 1998, pp. 249-70.

Franca Tamisari, "The Meaning of The Steps Is In Between: Dancing And The Curse of Compliments", in *The Politics of Dance*, edited by Rosita Henry, Fiona Magowan and David Murray, Special Edition 12, *The Australian Journal of Anthropology* 2000, 11(3), pp. 274-86.

Franca Tamisari, "Names and naming: speaking forms into place", in Luise Hercus, Flavia Hodges, Jane Simpson (eds), *The Land Is a Map: Placenames of Aboriginal Origin*, Pandanus Books in association with Pacific

Dreaming. Essays 1938-1973, Australian National University Press, Canberra 1979, pp. 106-143 (cit. 1979b).
Franca Tamisari, *Body, Vision and Movement: in The Footprints of The Ancestors*, in "Oceania", n. 68 (4), 1998, pp. 249-270.

Franca Tamisari, *The Meaning of the Steps is in Between: Dancing and the Curse of Compliments*, in Rosita Henry, Fiona Magowan, David Murray (a cura di), *The Politics of Dance*, in "The Australian Journal of Anthropology", edizione speciale 12, n. 11 (3), 2000, pp. 274-286.

Franca Tamisari, *Names and naming: speaking forms into place*, in Luise Hercus, Flavia Hodges, Jane Simpson (a cura di), *The Land is a Map: Placenames of Aboriginal Origin*, Pandanus Books in associazione con Pacific Linguistics, Research School of Pacific and Asian Studies, The Australian National University, Canberra 2002, pp. 87-102.

Franca Tamisari, *Au delà de la présence. Vers une compréhension de l'expression dansée Yolngu (Australie)*, in Christine Berger, Michel Boccara, Markos Zafiroopoulos (a cura di), *Aux sources de l'expression: danse, possession, chant, parole, théâtre*, Édition Anthropos, Paris 2004, pp. 65-99.

Franca Tamisari, *Writing Close to Dance. Reflexions on an Experiment*, in Elisabeth Mackinlay, Denis Collins, Samantha Owens (a cura di), *Aesthetics and Experience in Music Performance*, Cambridge Scholars Press, Cambridge 2005, pp. 174-203 (cit. 2005a).

Franca Tamisari, *Responsibility of Performance. The Interweaving of Politics and Aesthetics in Intercultural Contexts*, in *Visual Anthropology Review*, numero speciale a cura di Françoise Dussart, University of California Press, Berkeley 2005, pp. 47-62 (cit. 2005b).

Franca Tamisari, Elisabeth Milmilany, *Dhinthun Wayawu: Looking for a Pathway to Knowledge. Towards a vision of Yolngu education*, in "The Australian Journal of Indigenous Education", n. 23, 2003, pp. 1-10.

Luke Taylor, *The Aesthetics of Toas: a Cross-cultural Conundrum*, in "Canberra Anthropology", n. 11 (1), 1988, pp. 86-99.

Christine Watson, *Re-embodying sand drawings and re-evaluating the status of the camp: the practice of iconography of women's public sand drawings in Balgo, Western Australia*, in "The Australian Journal of Anthropology", n. 8 (1), 1997, pp. 104-124.

Christine Watson, *Piercing the Ground. Balgo Women's Image Making and Relationship to Country*, Fremantle Arts Centre Press, Fremantle 2003.

Yirrkala School, *Interim Report on the Project "Towards a Ganma Curriculum in Yolngu Schools"*, documento n. MS 2637, Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies, 1988.

Linguistics, Research School of Pacific and Asian Studies, The Australian National University, Canberra 2002, pp. 87-102.

Franca Tamisari, "Au delà de la présence. Vers une compréhension de l'expression dansée Yolngu (Australie)", in Christine Berger, Michel Boccara, Markos Zafiroopoulos (eds.), *Aux sources de l'expression: danse, possession, chant, parole, théâtre*, Anthropos, Paris 2004, pp. 65-99.

Franca Tamisari, "Writing Close to Dance. Reflexions on an Experiment", in Elisabeth Mackinlay, Denis Collins, Samantha Owens (eds.), *Aesthetics and Experience in Music Performance*, Cambridge Scholars Press, Cambridge 2005a, pp. 174-203.

Franca Tamisari, "Responsibility of Performance. The Interweaving of Politics and Aesthetics in Intercultural Contexts", in *Visual Anthropology Review*, Special Issue edited by Françoise Dussart, University of California Press, 2005b, pp. 47-62.

Franca Tamisari, E. Milmilany, "Dhinthun Wayawu: Looking for a Pathway to Knowledge. Towards a vision of Yolngu education", in *The Australian Journal of Indigenous Education*, 23, 2003, pp. 1-10.

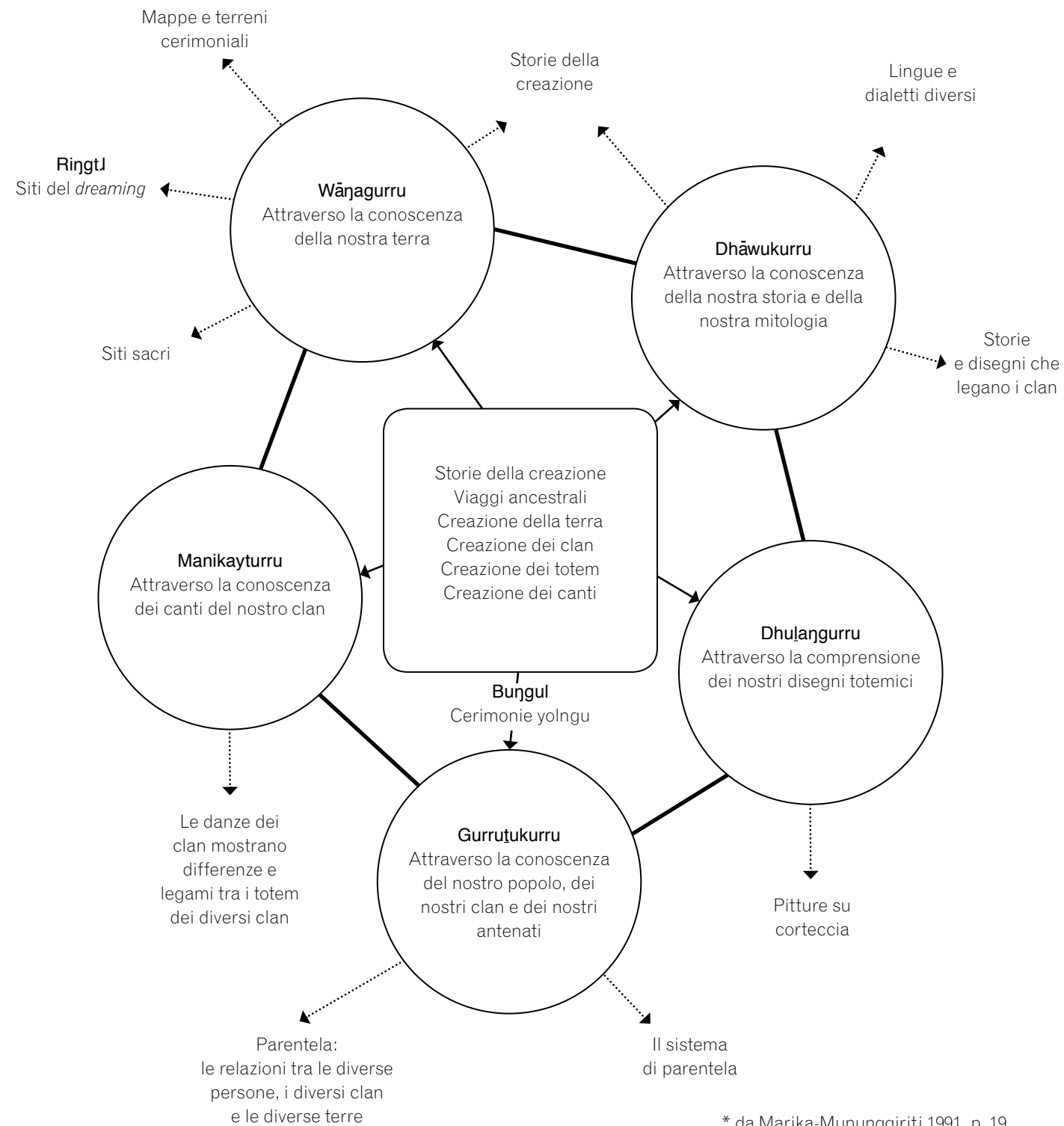
Luke Taylor, "The Aesthetics of Toas: a Cross-cultural Conundrum", in *Canberra Anthropology*, 11 (1), 1988, pp. 86-99.

Christine Watson, "Re-embodying sand drawings and re-evaluating the status of the camp: the practice of iconography of women's public sand drawings in Balgo, Western Australia", in *The Australian Journal of Anthropology* 8 (1), 1997, pp. 104-24.

Christine Watson, *Piercing the Ground. Balgo Women's Image Making and Relationship to Country*, Fremantle Arts Centre Press, Fremantle 2003.

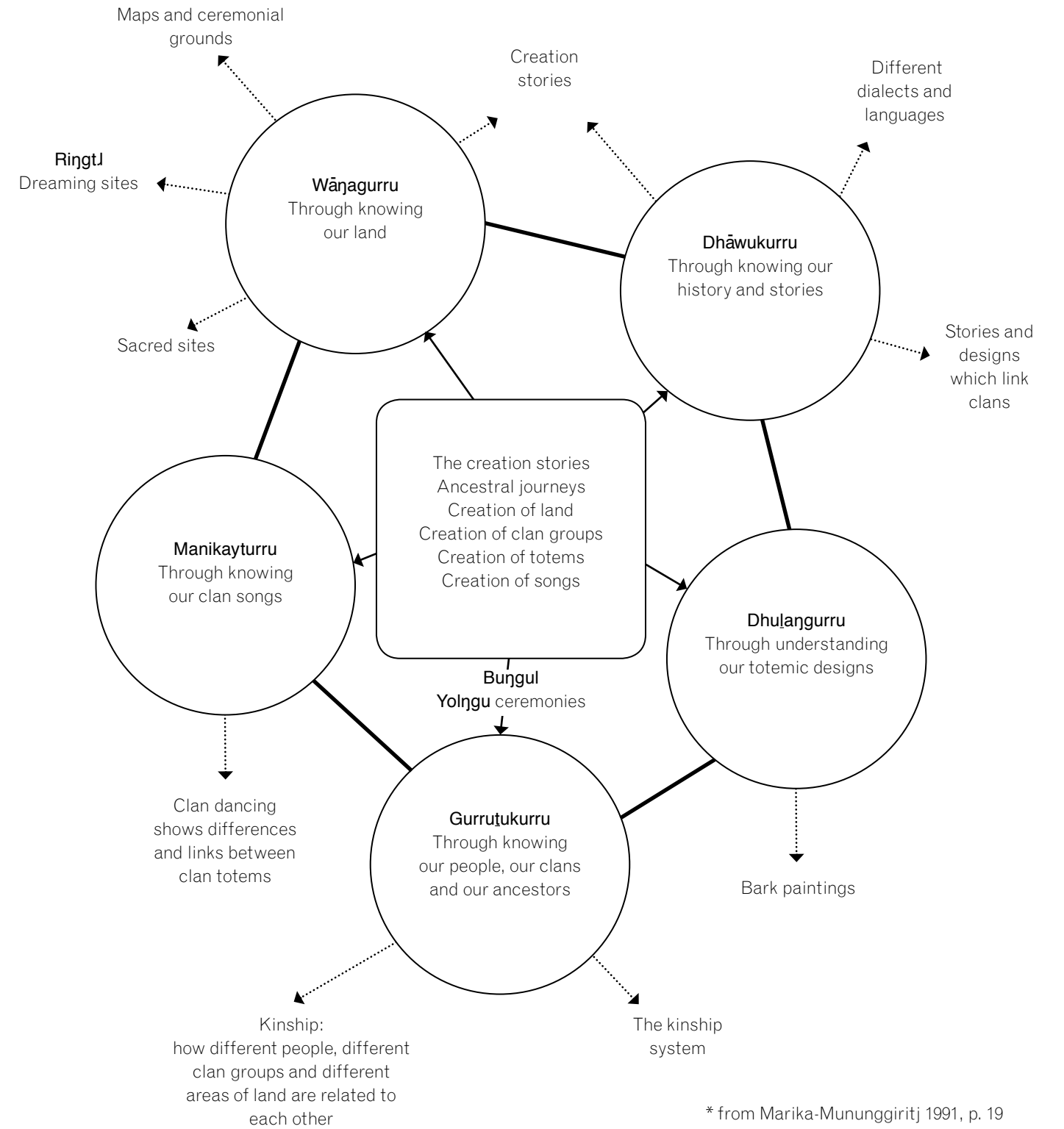
Yirrkala School, *Interim Report on the Project "Towards a Ganma Curriculum in Yolngu Schools"*, Document No. MS 2637, Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies, 1988.

Romgu Marṅgithirri Imparare la legge*



* da Marika-Mununggiritj 1991, p. 19

Romgu Marṅgithirri Learning the Law*



* from Marika-Mununggiritj 1991, p. 19